

0716647-1

На правах рукописи

**Ибрагимов Марсель Ильдарович**

**ДРАМАТУРГИЯ РУССКОГО СИМВОЛИЗМА:  
ПОЭТИКА МИСТЕРИАЛЬНОСТИ**

**10.01.01 - русская литература**

**Автореферат  
диссертации на соискание ученой степени  
кандидата филологических наук**

**Казань 2000**

Работа выполнена на кафедре русской и зарубежной литературы  
Казанского государственного университета

Научный руководитель - кандидат филологических наук,  
доцент М.Г.Богаткина

Официальные оппоненты - доктор филологических наук,  
профессор Н.В.Барковская

кандидат филологических наук,  
доцент Е.А.Подшивалова

Ведущая организация - Казанский государственный педагогический  
университет

Защита состоится 3 июля 2000 года в 13 часов на заседании диссертационного  
Совета К.053.29.22 по присуждению ученой степени кандидата филологических наук в  
Казанском государственном университете (420008, г.Казань, ул.Кремлевская, д.35,  
корп.2, ауд.1013).

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке им.  
Н.И.Лобачевского.

Автореферат разослан 3 июня 2000 года.

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КФУ



0000788979

Ученый секретарь  
диссертационного совета  
кандидат филологических  
наук, доцент

Р.И. Галеева

**Актуальность темы.** Одной из важнейших задач современного литературоведения является системное изучение диахронических трансформаций литературных форм. При решении этой задачи исследователи все чаще используют такие понятия, как «тип культуры», «тип художественного сознания», «тип художественного мышления». Такой подход позволяет, с одной стороны, определить инвариант анализируемого литературного феномена, с другой - выявить его различные варианты в историческом развитии литературы.

Драматургия русского символизма - одно из значительных явлений в истории русской драматургии начала XX века. Изучение символистской драматургии развивается в основном в двух плоскостях: 1) исследование жанровой специфики символистских драм (Л. Борисова, Б. Бутров, Ю. Герасимов, Г. Голотина и другие); 2) изучение драматургии отдельных авторов с точки зрения индивидуальных особенностей стиля (Н. Г. Андреасян, М. Ю. Любимова, Т. Н. Николеску, А. Порфирьева, И. С. Приходько, О. О. Хрусталева, М. Цимборска-Лебода).

В качестве одной из доминант поэтики символистской драматургии исследователи выделяют мистерияльность. В понимании мистерияльности можно выделить три подхода: мистерияльность как феномен сознания символистов (И. С. Приходько); мистерияльность как «уклад жизни» (М. Цимборска-Лебода); мистерия как возрожденная культовая драма (Л. Борисова, Г. Голотина). Однако специфику мистерияльности в драматургии символизма нельзя признать всесторонне изученной без учета особенностей поэтики символистских пьес. Рассматривая русский символизм как художественное течение, относящееся к семантическому типу культуры (ценность - знак, мир - текст)<sup>1</sup> и к индивидуально-творческому типу художественного сознания<sup>2</sup>, мы определяем мистерияльность как **познание посредством символа имени (сущности), понимаемого как миф**<sup>3</sup>.

Цель данного диссертационного исследования - выявление особенностей мистерияльности как одной из черт художественного сознания на основании изучения поэтики символистской драматургии.

Данная цель последовательно реализуется в решении следующих задач:

1. Определение параметров мистерияльности в драматургии символизма;
2. Выявление своеобразия поэтики мистерияльности в символистской драматургии (в сравнении с другими трансформациями данного литературного феномена);
3. Определение жанрово-стилистических особенностей мистерияльности в творчестве отдельных писателей.

**Научная новизна** диссертации состоит в системном рассмотрении поэтики мистерияльности в категориях жанра, стиля, автора. В существующих исследованиях по мистерияльности в драматургии символизма за основу, как правило, берется

<sup>1</sup> См.: Лотман Ю. М. Статьи по типологии культуры// Материалы к курсу теории литературы. - Вып. 1. - Тарту, 1970. - С. 12 - 36.

<sup>2</sup> См.: Аверинцев С. С., Андреев М. Л., Гаспаров М. Л. и др. Категории поэтики в смене литературных эпох// Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. - М.: Наследие, 1994. - С. 3 - 39.

<sup>3</sup> Теоретическую основу данного определения мистерияльности составляют работа А. Ф. Лосева «Философия имени» и лингво-семиотическое исследование Ю. С. Степанова «В трехмерном пространстве семиотики», в котором обосновывается номинационность семантической парадигмы.

категория жанра вне ее связи с категорией стиля. Между тем связь жанра и стиля представляет собой фактор целостности художественного произведения.

Материалом исследования стали драматические произведения З. Гиппиус («Святая кровь»), А. Белого («Пришедший», «Пасть ноци»), В. Брюсова («Земля»), Вяч. Иванова («Тантал», «Прометей»), А. Блока («Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка», «Роза и Крест», «Песня судьбы»), Ф. Сологуба («Дар мудрых пчел», «Победа смерти», «Литургия Мне», «Ночные пляски»), Г. Чулкова («Семена бури», «Адония») А. Ремизова («Бесовское действо», «Трагедия о Иуде», «Действо о Георгии Храбром»), Д. Мережковского («Будет радость»). Основное внимание в диссертации уделяется драматургии А. Белого, Ф. Сологуба, Вяч. Иванова, А. Блока. Повышенный интерес к пьесам указанных авторов обусловлен их наибольшей репрезентативностью с точки зрения связи с теоретико-эстетическими взглядами, что позволяет выявить теоретические и эстетические аспекты мистерийности. Обращение к драматургии других авторов (Г. Чулков, З. Гиппиус, Д. Мережковский, М. Кузмин) связано со стремлением охватить все жанрово-стилистические разновидности символистской драмы, что является необходимым условием системного подхода.

Теоретической базой работы стали философские исследования А. Ф. Loseва, труды по семиотике Ю. М. Лотмана, Б. А. Успенского, Ю. С. Степанова, исследования по эстетике художественного творчества М. Бахтина, монографии и статьи по проблеме мифа в литературе Е. М. Мелетинского, В. Н. Топорова, З. Г. Минц, а также коллективная монография «Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания» (1994).

**Методы исследования.** Основным методом является структурно-системный. В диссертации также применяются историко-литературный, семиотический, сравнительно-типологический методы.

**Научно-практическая ценность** работы состоит в том, что результаты, полученные нами в ходе исследования, могут быть использованы при составлении общих и специальных курсов по истории русской драматургии начала XX века.

**Апробация работы.** Основные положения диссертации были отражены в докладах на итоговых научных конференциях преподавателей и аспирантов (Казань, 1997, 1998), на зональных, республиканских, межрегиональных и международных конференциях в Твери (1998, 1999), Ижевске (1997), Пскове (1998), Владимире (1999). По теме диссертации опубликовано 6 работ (список в конце реферата).

## СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

**ВО ВВЕДЕНИИ** обоснованы актуальность и новизна избранной темы; определены предмет, цель, задачи и методологические установки исследования; дан краткий анализ научной литературы по вопросам, связанным с проблематикой работы; обозначены научно-практическая значимость и структура диссертации.

**В ПЕРВОЙ ГЛАВЕ («Параметры мистерийности в драматургии символизма»)** на основании изучения поэтики символистских пьес определяются гносеологический (миф как познание) и онтологический (время и пространство) аспекты мистерийности. Глава состоит из трех разделов.

**В первом разделе («Диакронические трансформации мистерийности»)** изучаются историко-литературные трансформации мистерийности в рамках различных культурно-исторических диапазонов (средневековье, период романтизма).

Выбор указанных диапазонов не случаен: все они, как и символизм, относятся к семантическому типу культуры. Значительное место в первом разделе отводится изучению мистериальности в романтической драматургии. Связано это с тем, что романтизм и символизм относятся к одному (индивидуально-творческому) типу художественного сознания.

Мистериальная драма - один из распространенных жанров в драматургии романтизма. В русском романтизме этот жанр достигает расцвета в 1830-1840 гг. в творчестве Н. В. Кукольника («Торквато Тассо», «Джулио Мости», «Доменикино», «Рука всевышнего отечество спасла»), А. В. Тимофеева («Елизавета Кульман», «Последний день», «Жизнь и смерть»), А. С. Хомякова («Ермак»), В. К. Кюхельбекера («Ижорский»). Основными жанровыми особенностями мистериальной драмы являются мифологизм, наиндивидуальный и внесоциальный характер конфликта (мир изображается как арена борьбы внеличностных сил, как правило, олицетворяющих добро и зло), провиденциализм.

Наиболее яркими примерами мистериальной драмы в истории русской и западноевропейской романтической драматургии являются «Ижорский» В. К. Кюхельбекера и «Каин» Байрона.

В мистерии В. К. Кюхельбекера «Ижорский» на первое место выходит мотив неприятия действительности, в том числе, и социальной. Неприятие социальных условий жизни носит «байронический» характер и представляет совокупность тех социально-психологических и бытовых проявлений, которые в русской литературе XIX века связаны с понятием «лишнего человека». Разочарование и неудовлетворенность жизнью - основные свойства характера Ижорского, что соответствует типу романтического героя русской литературы 30-х годов XIX века. Характер главного героя детерминирован, с одной стороны, социальными факторами, с другой - вмешательством потусторонних демонических сил, представленных в мистерии образами народной мифологии (Кикимора, Шишимора, Бука). Эти образы выступают в мистерии как олицетворение рока. Тема судьбы, божественного предопределения, традиционная для романтического направления 1/3 XIX века, выводит повествование на философский уровень. В «Ижорском» преобладают нравственно-религиозные интенции: автор, ставя своего героя в различные социальные условия, в конечном итоге приводит его к обретению смысла жизни в вере. Нравоописательный фон становится в «Ижорском» активным идейно-структурным компонентом.

Помимо ярко выраженного нравоописательного фона, характерного для романтической мистериальной драмы, особо стоит подчеркнуть элементы фантастики и мифологии, а также амбивалентность (сочетание религиозных интенций с комическими, игровыми элементами) мистерии.

Фантастическое в «Ижорском» связано с народной мифологией, интерес к которой - одна из существенных особенностей русского романтизма.

Комические интонации в мистерии Кюхельбекера проявляются прежде всего в изображении нечистой силы. Кикимора, например, исполняет роль своего рода резонера, постоянно обращаясь к публике и как бы руководя ходом действия.

В предисловии к пьесе В. К. Кюхельбекер подчеркивал важность игрового начала в пьесе, акцентируя мифологизирующее значение игры, которое связано с идеей божественной предопределенности человеческой судьбы, с концепцией «человека-марионетки». В перечне литературных образцов, к которым обращался

автор в период работы над мистерией, на первое место поставлена драматургия Кальдерона: как известно, творчество этого испанского драматурга относится к теоцентрической разновидности барокко, для которой основной является идея божественной предопределенности судьбы.

Другой вариант романтической мистериальной драмы представляет мистерия Байрона «Каин». В основу «Каина» Байроном положен библейский миф об убийстве Авеля Каином. Этот миф становится отправной точкой для философско-поэтических раздумий о сущности бытия: добре и зле, жизни и смерти, человеческой воле и провидении. Героем мистерии Байрон избрал братоубийцу, носителя идеи протеста против духовной тирании божества. Богоборческие идеи в мистерии тесно связаны с проблемой познания. Знание, которое Каин получает от Люцифера, приводит его к мысли о том, что мир представляет собой царство зла и что источником зла оказывается сам Бог. Неприятие мира в мистерии имеет онтологический характер: Каин отрицает всё мироустройство, он протестует против божественного произвола.

С точки зрения жанра мистерия Байрона отличается от рассмотренных выше «мистерий» в русской романтической драматургии. Различие заключается в характере конфликта и в концепции героя. Если в «мистериях» Н. Кукольника, А. Хомякова, В. Кюхельбекера конфликт приобретает надличностный характер, то в «Каине» подчеркивается индивидуальность героя, его конфликт с Богом.

Таким образом, в драматургии романтизма можно выделить два варианта мистериальности. Для первого («Ермак» А. С. Хомякова, «драматические фантазии» А. В. Тимофеева, «Рука всевышнего» Н. В. Кукольника, «Ижорский» Кюхельбекера) характерно признание приоритета религиозных ценностей, незыблемости законов божественного предопределения. Для второго («Каин» Байрона), наоборот, свойственны богоборческие интенции, признание верховенства человеческой воли над судьбой. Однако в обоих случаях мистериальность представляется как поиск истины (сущности), что характерно для семантического типа культуры. Различие же заключается в понимании истины: для первого варианта истина (сущность) заключена в Боге, для второго - в человеческой индивидуальности, проявляющейся в познавательной деятельности. Выявленное различие детерминировано различными типами художественного мышления.

Рассмотренные в первом разделе варианты романтической мистериальной драмы относятся к романтическому типу художественного мышления. Однако в рамках одного и того же типа художественного мышления может наблюдаться различное соотношение эмоционального и логического начал в творчестве разных писателей. В зависимости от этого фактора Б. С. Мейлах предложил выделять рационалистический (перевес «идеи» над «образом»), субъективно-экспрессивный («примат чувственной и эмоциональной окраски изображения при относительно слабой аналитической и обобщающей тенденции») и художественно-аналитический (отличается единством «идеи» и «образа», конкретно-чувственных и аналитических элементов творчества)<sup>1</sup> типы художественного мышления.

В «мистериях» Н. В. Кукольника, А. С. Хомякова, В. К. Кюхельбекера проявляется субъективно-экспрессивный тип художественного мышления, а в

---

<sup>1</sup> Мейлах Б. С. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. - М., 1968. - С. 88-89

«Каине» Байрона - рационалистический, обусловленный влиянием идей просветительского классицизма и, в частности, Александра Попа.

**Второй раздел («Миф как познание: гносеологический аспект мистерийности»)** посвящен исследованию гносеологической функции мифа в драматургии русских символистов. В разделе исследуются различные варианты познания через миф: познание «Я» (Ф. Сологуб), автокоммуникативное познание судьбы (Г. Чулков), познание через диалог (Вяч. Иванов).

Мифотворчество являлось одной из доминант символистской эстетики. Рассматривая искусство как «гениальное познание», позволяющее проникнуть в тайны бытия, символисты обращались к мифу как одному из способов такого познания. Основная функция мифа в символизме - познание сущности мира.

В мистерии Ф. Сологуба «Литургия Мне» (1907) имя становится основным концептом, определяющим поэтику пьесы. Имя у Ф. Сологуба приобретает онтологический статус, все сводится к имени. В «Литургии Мне», пользуясь терминологией А. Ф. Лосева, мы имеем дело с «абсолютной мифологией», которая исходит из того, что бытие есть магическое имя<sup>1</sup>. «Магические имена» в пьесе Ф. Сологуба специально выделены, автор пишет их с заглавной буквы (Отрок, Агнец, Жрец, Царь, Мать). Ф. Сологуб использует различные «магические коды». В первую очередь к таким кодам относятся различные обрядовые формы, представленные в пьесе. Это ритуал жертвоприношения, ритуал коллективного пролития крови и братского соединения в ритуальной трапезе, очистительный обряд, обыгрывающий мифологическую семантику огня. Магическим концептом является также венец, который Отрок возлагает на свою голову. Примечательно, что венец этот усыпан драгоценными камнями (алмаз, сапфир, рубин, изумруд), каждому из которых, как известно, приписываются различные магические свойства. Как магический знак необходимо рассматривать и символ шестиконечной звезды. «Магические коды» указывают на магическую сущность имени в мистерии «Литургия Мне». Это магическое имя - «Я», и мистерия, таким образом, сводится к ритуальному познанию «Я» как онтологической основы бытия. В мистерии Ф. Сологуба создается эгоцентрическая модель мира, в которой **миф становится познанием «Я»**.

В «Адонии» Г. Чулкова основой мистерийных интенций становится познание судьбы. Автор назвал свое произведение лирической трагедией, что отражает идею создания такой жанровой формы, которая совмещала бы в себе традиции античной трагедии и лирической драмы (Метерлинк, Чехов). Концепция жанра лирической трагедии была изложена Г. Чулковым в статье «О лирической трагедии», впервые опубликованной в «Золотом руне» в 1909 году.

В соответствии с жанровой установкой Г. Чулков изображает в своей трагедии страдающего героя. Особенность моделируемой Г. Чулковым ситуации заключается в том, что параллельно с «внешним» сюжетом идет развитие сюжета «внутреннего». «Внутренний» сюжет непосредственно связан с личностными переживаниями героя. Принципиальное значение в развитии «внутреннего» сюжета имеет автокоммуникация героя, когда происходит «переключение» коммуникативного акта с канала «Я - Он» на канал «Я - Я». У Г. Чулкова автокоммуникативность связывается с темой трагической судьбы, основным концептом которой является «непринятая жертва» (Адония дважды совершает жертвоприношение, и оба раза дым от

---

<sup>1</sup> Лосев А. Ф. Философия имени. - М.: Издательство Московского университета, 1990.

жертвенного костра стелется по земле). Жертвоприношение становится для Адонии откровением: он познает свою трагическую судьбу, но будучи по замыслу Г. Чулкова трагическим героем, Адония должен вступить в конфликт с ней, чтобы в конечном итоге прийти к познанию непреодолимости рока.

Трагедия Вяч. Иванова «Прометей» (1919) рассматривается нами как познание через диалог. Тщательно изучив многочисленные трактовки мифа о Прометее в мировой литературе, Иванов создаёт свою версию, диалогичную с европейской традицией интерпретации образа Прометея.

В трагедии Вяч. Иванова диалогически сопрягаются европейская (Прометей - символ индивидуализма) и неоплатоническая (Прометей - символ космического универсализма) традиции.

Трагедия Прометея состоит в том, что в основу его деятельности был положен «преобразовательный» принцип творчества, связанный с индивидуализмом (титанизмом). Отсюда и трагедия человеческого рода, созданного Прометеем: люди оказываются неспособными познать Сущее, так как, по мнению Вяч. Иванова, такое познание не индивидуально, а «соборно». Основой соборности теоретик символизма считал Слово. Прометею недоступно Слово (сущность), потому что род Иапета, к которому принадлежал Прометей, не причастился Дионису. Слово заменяется Прометеем на действие, т. е. трагедия Прометея - это трагедия действия. Прометей не обладает Словом для диалога с Зевсом (Сущим), а значит лишены Слова и люди, сотворенные титаном.

Вступая в диалог с европейской традицией интерпретации образа Прометея, Вяч. Иванов выдвигает свою концепцию познания сущности: идею «**соборного познания**».

Таким образом, в рассмотренных во втором разделе диссертации произведениях эксплицированы три способа познания имени (сущности): **познание «Я»** («Литургия Мне» Ф. Сологуба), **автокоммуникативное познание судьбы** («Адония» Г. Чулкова), **«соборное» познание**. Во всех трех случаях инвариантной остается гносеологическая функция мифа, составляющая основу мистерийности.

В третьем разделе («Время и пространство: мистерийный хронотоп») выделяются основные концепты («память», «пограничность», «космос», «хаос»), создающие мистерийную концепцию времени и пространства.

Прошлое, настоящее, и будущее оказываются в пьесах символистов аксиологически неравнозначными. В большинстве пьес обнаруживается идеализация прошлого, выражаемая посредством различных мотивов. Среди этих мотивов доминирующим является мотив воспоминания (памяти).

В семантической парадигме «прошлого» в драматургии символизма выделяются несколько значений: «прошлое как мечта» («лунная мечта»), «прошлое как сновидение», «прошлое как тень». Символика луны присутствует в драматических произведениях писателей, чье творчество относится к различным подсистемам русского символизма. Отражательная сущность символа луны в контексте мотива воспоминания о прошлом указывает на невозможность возврата к прошлому. Наиболее показательны в этом плане мистерии А. Белого «Пришедший» (1903) и «Пасть ночи» (1906).

В обоих произведениях эксплицированы темпоральные дихотомии: время - безвременье (вечность); прошлое - настоящее. Прошлое осмысливается как недостижимый идеал. Сакрализация прошлого подчеркивается образами-символами.



В «Пасти ночи», например, это символы солнца, луны, ночи: прошлое - это время, когда было солнце, оно противопоставлено настоящему как лунному, ночному времени. Настоящее описывается как время господства Зла, олицетворением которого становится злой царь. Настоящему, как и в «Пришедшем», противопоставляется прошлое, наделяемое максимумом аксиологической значимости. Об этом свидетельствует не только символ Солнца, но и мифологема Храма Славы, отсылающая к более ранней мистерии А. Белого (в «Пришедшем» основные события происходят вокруг Храма Славы, ученики которого во главе со своими наставниками ожидают пришествия мессии) и приобретающая значение сакрального центра.

В большинстве символистских пьес выражена идея невозможности возврата к прошлому. Этот мотив присутствует в «Незнакомке» (1906), «Песне судьбы» (1908) А. Блока, «Даре мудрых пчел» (1907) Ф. Сологуба, «Протесилае умершем» В. Брюсова (1912), «Семенах бури» (1908) Г. Чулкова, «Комедии о Евдокии из Гелиополя» (1907) М. Кузмина. Прошлое - это мир «блаженных островов» («Песня судьбы»), «золотые годы вдохновения» («Пришедший»), мир утраченной космической гармонии, которой противопоставляется «хаос» настоящего.

В драматургии символизма время преимущественно движется от «космоса» прошлого к «хаосу» настоящего. Отсюда часто встречающийся в драмах символистов мотив ожидания. В ожидании мессии находятся действующие лица «Пришедшего». В «Пасти ночи» христиане ожидают решающей битвы сил зла с силами добра. В «Литургии Мне» Ф. Сологуба собравшиеся на литургию ожидают отрока для свершения обрядового действия. Полны мистических ожиданий действующие лица драмы Г. Чулкова «Семена бури», ситуация ожидания в основе сюжета драм А. Блока: в «Короле на площади» (1906) все ожидают пришествия кораблей; в «Розе и Кресте» (1912) Изора ожидает таинственного рыцаря, автора песни о Радости-Страданье. Ожидание в символистских драмах имеет «космический» характер: это ожидание гармонии, «царства божия», это надежды на грядущее возрождение. Такая семантика воплощается в символической форме: символы Солнца, Девы Марии, Корабля, Светлого Отрока. «Космические» ожидания в большинстве драм оказываются несбыточными. Более того, в финале значительной части символистских драм эксплицируется тема разрушения, стихии, смерти, т. е. проявляется семантика «хаоса», которой соответствует иной символический ряд: Ветер («Пасть ночи», «Пришедший», «Песня судьбы»), Мрак («Пасть ночи», «Победа смерти», «Король на площади», «Семена бури»), Ливень («Пришедший»), Смерть («Победа смерти» (1907) Ф. Сологуба, «Земля» (1905) В. Брюсова, «Семена бури», «Адония» Г. Чулкова).

Несмотря на общий для «декадентского» и «утопического» символизма характер движения времени (от «космоса» к «хаосу»), само отношение к хаосу в указанных подсистемах различно. Для теургов «хаос» - составная часть гармонии, «космоса» («Король на площади» А. Блока, «Семена бури» Г. Чулкова) или путь к будущей гармонии («Песня судьбы»).

В драматургии «декадентов» присутствует иное понимание «хаоса». «Хаос» отождествляется с разрушением, со смертью, которые не предполагают последующего возрождения, обретения «космоса». «Хаос» для декадентов - окончательная норма. Такие интенции присутствуют в драме В. Брюсова «Земля» в «Победе смерти» Ф. Сологуба, пьесе «Маков цвет» (1907) (Д. Мережковский, З. Гиппиус, Д. Философов).

Наряду с движением времени от «космоса» к «хаосу» важной составляющей мистериальной концепции времени является диалектика мига и вечности. Понимание мгновения, мига не является в драматургии символизма однозначным. В драмах «декадентов» мгновение становится посредником между воспоминанием и забвением, точкой перелома от бытия к небытию, от жизни к смерти («Дар мудрых пчел», «Протесилай умерший»). В драматургии «младосимволистов» мгновение соответствует переживаемому, вневременному (то есть экстатическому) моменту психически-визионерской реальности. Мгновение как момент визионерского экстаза выходит за рамки земного времени, оно становится тем вневременным состоянием, в котором господствуют сон и мечта («Незнакомка», «Роза и Крест»). Однако, несмотря на различную интерпретацию мгновения, инвариантной для драматургии символизма остается аксиологическая значимость мгновения как приобщения к «космическому» (сущности), как кратковременного преодоления «хаоса».

Еще один аспект мистериальной концепции времени связан с соотношением исторического и внеисторического времени. В большинстве драм время представляет собой единый «ан-исторический» поток. Лишены привязки к какому-либо историческому периоду «Святая кровь» (1901) З. Гиппиус, «Земля» В. Брюсова, «Литургия Мне», «Ночные пляски» (1908), «Ванька-ключник и паж Жеан» Ф. Сологуба, мистерии А. Белого, «Семена бури» Г. Чулкова, лирические драмы А. Блока, «Бесовское действо» (1907) А. Ремизова. Наряду с этими пьесами в символистской драматургии можно выделить ряд произведений, в которых время оказывается исторически маркированным («Дар мудрых пчел», «Победа смерти» Ф. Сологуба, «Адония» Г. Чулкова, «Трагедия о Иуде» (1908) А. Ремизова, «Протесилай умерший» В. Брюсова, «Роза и Крест» А. Блока, пьеса «Маков цвет»). История в символистской драматургии становится предметом мифологизации, символисты включают в свою мифологию исторически обусловленные интенции. Подобного рода мифологизация истории проявляется не только в тех драмах, в которых источниками исторических интенций становятся античные, библейские, средневековые мифы, но и в тех, в которых символисты обращаются к современности или к недалекому историческому прошлому. Примером тому может послужить драма «Маков цвет» или написанная в 1916 году пьеса Д. С. Мережковского «Будет радость».

Атрибутивной особенностью пространственного моделирования в пьесах символистов является дихотомия сакрального и несакрального пространств. Сакральность пространства подчеркивается посредством различных символов-мифологем. В «Пришедшем» - это «Храм Славы»; в «Святой крови» З. Гиппиус - часовня, в которой Русалочка убивает отца Пафнутия во имя обретения бессмертной души; в «Литургии Мне» Ф. Сологуба - алтарь, на котором «совершается жертвоприношение»; в «Ночных плясках» - царство злого короля; в «Комедии о Евдокии» М. Кузмина - монастырь, в который Евдокия ушла из города; в «Короле на площади» - место, где находится статуя короля; в «Семенах бури» Г. Чулкова - монастырь, обитатели которого ожидают наступления последних времен; в «Адонии» - место последнего жертвоприношения героя.

Еще одной особенностью художественного пространства в символистской драматургии, позволяющей рассматривать выраженную в ней картину мира как мистериальную, является «пограничное» пространство героя. Герои многих символистских драм находятся в положении между двумя локусами, наделяемыми символическим значением. В «Святой крови» З. Гиппиус Русалочка оказывается

между «языческим» (озеро, в котором обитают русалки) и «христианским» (монашеский скит Никодима и о. Пафнутия) локусами. Между «небом» и «землей» находятся действующие лица мистерии А. Белого «Пасть ночи». В «Тантале» Вяч. Иванова герой оказывается в положении между «миром дольным» (мир людей) и «миром дальним» (мир богов). На границе реального и фантастического пространств оказывается Поэт в «Незнакомке» А. Блока; «на пороге» между миром живых и «царством мертвых» - Протесилай и Лаодамия («Протесилай умерший» В. Брюсова, «Дар мудрых пчел» Ф. Сологуба). В каждом из указанных случаев «пограничное» положение героя связывается с индивидуальными философско-эстетическими концепциями. Для З. Гиппиус - это идея борьбы и единства христианства и язычества; у Ф. Сологуба - представление о тождестве Любви и Смерти; у Вяч. Иванова - диалектика «восхождения» и «нисхождения». В пьесе «Маков цвет» ситуация «порога» включается в орбиту историософских поисков символистов (в пьесе присутствует антитеза Россия - Запад, и герои (Соня, Борис, Арсений Ильич), покидая Россию, не могут «найти себя» в условиях чуждой им западной цивилизации). Однако при всем разнообразии философско-эстетических представлений в русском символизме необходимо отметить, что ситуация «пограничности» героя мистериальна по своей сути: герой оказывается как бы на пороге между профанным и сакральным мирами, сознание героя постоянно перемещается из одной сферы в другую.

Итак, время и пространство в символистской драматургии имеют ряд особенностей (общих для «декадентской» и «утопической» подсистем), позволяющих говорить о существовании мистериального хронотопа: направленность вектора времени от «космоса», понимаемого как утраченная гармония мира («потерянный рай», «золотой век»), к «хаосу» (современное состояние мира), диалектика мига и вечности, внеисторичность времени, дихотомия сакрального и несакрального пространств, «пограничность» пространства героя.

**ВТОРАЯ ГЛАВА («В поисках имени: жанрово-стилистическое своеобразие пьес А. Белого, Ф. Сологуба, Вяч. Иванова, А. Блока»)** посвящена различным аспектам поэтики мистериальности в творчестве отдельных писателей. В центре внимания - индивидуальные поэтики мистериальности А. Белого, Ф. Сологуба, Вяч. Иванова, А. Блока. Глава состоит из двух разделов. В первом разделе рассматриваются мистериальность в драматургии А. Белого и А. Блока. Во втором под аналогичным углом зрения исследуются драматические произведения Ф. Сологуба и Вяч. Иванова. Такая логика построения главы обусловлена понятием «тип художественного мышления». Пьесы А. Белого и А. Блока мы рассматриваем как пример субъективно-экспрессивного типа мышления (доминирует эмоциональная окраска, ассоциативность), а произведения Ф. Сологуба и Вяч. Иванова как варианты художественно-аналитического мышления (образность детерминирована «идеологическими» заданиями) в рамках романтического типа. На концептуальном уровне (речь идет о концепциях мистериальности, эксплицированных в поэтике пьес) в рамках указанных типов мышления мы выделяем «тезу» и «антитезу»: «лирический миф» в мистериях А. Белого («теза») и преодоление «лирического мифа» А. Блоком в «Песне судьбы» («антитеза»); эгоцентрическая модель мира в драматургии Ф. Сологуба («теза») и диалог с эгоцентризмом и индивидуализмом в драматургии Вяч. Иванова («антитеза»).

В первом разделе («Поэтика имени в пьесах А. Белого и А. Блока») определяется своеобразие поэтики мистерийности в пьесах А. Белого и А. Блока в контексте их теоретико-эстетических представлений.

Поэтика мистерий А. Белого рассматривается нами в связи с его теоретическими взглядами. Центральными понятиями в теоретическом творчестве А. Белого являются «символ» и «символизация». Символ, по мнению А. Белого, есть онтологическое единство того, что символизируется («ценности» по определению А. Белого) и того, что этот трансцендентный (т. е. находящийся за пределами сознания) концепт символизирует (эмблемы, метафоры, образы действительности и т. д.). Символизм, согласно концепции А. Белого, есть творчество с точки зрения единства, а символизация есть та или иная зона этого творчества. В процессе символизации, считает теоретик символизма, возникает познавательная ценность, которая заключается в творчестве.

Категории «ценность» и «творчество» наделены у А. Белого необычайным онтологическим весом, ибо именно в творчестве заключен смысл (и принцип познания) объективной действительности. Помимо указанных категорий, большое значение в теоретических взглядах А. Белого приобретает категория «сознание». Сознание и ценность, по мнению теоретика символизма, совпадают в творческом акте. Ценность, по А. Белому, есть «внутренне переживаемый опыт», который «отливается в религиозной и художественной символике»<sup>1</sup>. Переживаемое содержание сознания («ценность»), по мнению А. Белого, способно стать предметом художественного изображения. Теоретик символизма разграничивает символический образ, понимаемый «как единство переживания, данное в средствах изобразительности», и «единство переживания, принимающее форму образа в нашей душе»<sup>2</sup>. Первое А. Белый называет художественным символом, второе - «символическим образом переживания». Это разграничение имеет принципиальное значение в теории символа А. Белого: оно указывает на сложную природу художественного символа, который содержит в себе не только единство означаемого (переживаемое содержание сознания) и означающего (средства изобразительности), но и образ переживания, который не может быть выражен средствами изобразительности.

«Ключом» к пониманию мистерий А. Белого становятся авторские дефиниции жанра: «отрывок из ненаписанной мистерии» («Пришедший») и «отрывок из задуманной мистерии» («Пасть ночи»). Используемые А. Белым определения: «ненаписанная» и «задуманная», - мы рассматриваем как концепты, указывающие на то, что предметом изображения в этих пьесах становится *символический образ переживания*.

В пьесах «Пришедший» и «Пасть ночи» формой выражения символического образа переживания становится «внутренняя речь», которая качественно и функционально отличается от речи внешней.

Отличительным признаком «внутренней речи» является ее редуцированность. В мистериях А. Белого редуцированность обнаруживается уже в определении жанра: А. Белый называет свои пьесы отрывками. Синтаксический строй пьес также свидетельствует о редуцированности речи: в мистериях отсутствуют сложные

<sup>1</sup> Белый А. Символизм. Книга статей. - М.: Мусагет, 1910. - С. 3.

<sup>2</sup> Там же. - С. 224.

синтаксические конструкции, А. Белый в основном использует простые нераспространенные предложения (часто односоставные). Графическими концептами редуцированности становятся многоточия, широко используемые А. Белым, особенно в мистерии «Пришедший».

С коммуникативной точки зрения «внутренняя речь» представляет собой один из способов автокоммуникации, при которой принципиальное значение приобретает так называемый вторичный код, стремящийся «превратить первично значимые элементы в освобожденные от семантических связей»<sup>1</sup>. Помимо жанровых дефиниций («отрывок из ненаписанной мистерии»; «отрывок из задуманной мистерии»), в качестве «добавочного кода» в мистериях А. Белого выступает ритм, создаваемый посредством различных художественных средств (в первую очередь - повторов).

А. Белый использует различные типы повторов для усиления ассоциативности текста. Это может быть повтор сквозного слова (маска, лик, чайка), варьирование тропов (например, превращение сравнения в метафору), повтор фраз. Повтор в мистериях А. Белого становится основным способом ритмической организации текстов, приводя к росту ассоциативных связей.

Ритм для А. Белого является не только средством художественной изобразительности, но фактором целостности, единства (по А. Белому, ритм - «не абстрактная формула, а нахождение в многообразии процессов некоторого *единообразного начала* (курсив наш - М. И.), организующего эти процессы»<sup>2</sup>). Категория «ритм» связана у А. Белого с категорией «символ»: ритм - закон художественного образа, который возникает в сознании художника, а сам образ как феномен сознания А. Белый как раз и называет символом. Ритм в понимании А. Белого это не просто художественный прием, но прежде всего форма выражения авторского сознания, которое, согласно воззрениям теоретика символизма, не подчиняется законам логики. Не случайно А. Белый констатирует: «Мышление ясно лишь на фоне оформленного им прошлого. То же ясное мышление, *взятое в ритме*, то есть в образе, *становится неясным*» (курсив наш - М. И.)<sup>3</sup>. Приведенное суждение обосновывает связь между ритмической структурой мистерий А. Белого и их ассоциативностью. Наиболее очевидно эта связь обнаруживается в «Пришедшем», где помимо повторов следует выделить прозиметрическую структуру текста (мистерия включает в себя прозаические и поэтические фрагменты) в качестве одного из элементов ритмообразования.

Итак, мистерии А. Белого представляют собой выражение символического образа переживания посредством «внутренней речи», главным признаком которой является редуцированность. Поэтика имени (сущности) в мистериях А. Белого есть **поэтика символа и ритма, связанных с «лирическим мифом»** (мифом сознания).

Драматургия А. Блока рассматривается нами как путь преодоления «лирического мифа». Все основные блоковские сюжеты, темы и мотивы связаны с «идеями пути». В написанной в 1910 году статье «О современном состоянии русского символизма» Блок выделил три последовательно сменяющие друг друга стадии творческого пути: «тезу», «антитезу», «синтез». Эти стадии в диссертации исследуются с точки зрения интенциональных миров А. Блока (интенциональный мир

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. О двух моделях коммуникации в системе культуры// Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3-х т. - Т. 1. - Таллин: Александра, 1992. - С. 83.

<sup>2</sup> Белый А. Ритм и действительность// Красная книга культуры. - М., 1989. - С. 173.

<sup>3</sup> Там же. - С. 178.

- «это логически возможный, но не обязательно реально существующий мир»). На каждом из этапов «пути» А. Блока интенциональный мир имеет свои качественные особенности. Поиск имени (сущности) - это смена интенциональных миров.

Драматическая трилогия («Балаганчик», «Король на площади», «Незнакомка») была создана А. Блоком в период «антитезы». Основным структурообразующим принципом в лирических драмах А. Блока становится диалог масок-двойников. Каждая из масок является лишь одной из сторон сознания лирического героя, т. е. сохраняется принцип автокоммуникации.

На диалогичность автокоммуникативной модели в лирических драмах А. Блока в первую очередь указывает система образов, построенная по принципу двойников. В «Балаганчике» двойниками лирического героя (Пьеро) являются Арлекин, Автор, маски, в «Незнакомке» как двойники выступают Поэт Голубой, Звездочет и Господин в котелке, в «Короле на площади» - Поэт, Зодчий, Дочь Зодчего, Шут. Диалог двойников является не только структурным принципом автокоммуникативной модели, он (диалог) определяет ее и с качественной стороны, становясь способом выражения автоиронических интенций.

Наиболее показательной в этом плане является драма «Балаганчик», в которой лирический герой пытается найти «прекрасную, свободную и светлую жизнь», перебирая в своем сознании различные диалогические точки зрения. Каждая из последующих точек зрения отрицает предыдущую: точка зрения мистиков отрицается точкой зрения Автора, которая в свою очередь отрицается точкой зрения Арлекина и т. д. Драма лирического героя состоит в том, что ни одна из позиций его сознания не оказывается прочной, не поддающейся сомнению и отрицанию. Отсюда идея невоплотимости идеального: Коломба оказывается всего лишь картонной куклой («Она картонной невестой была»).

В «Короле на площади» автоирония возникает как результат диалога «мудрости» и «здорового смысла», носителями которых являются образы-двойники: Зодчий и Шут. Ирония Блока проявляется в том, что Шут - это двойник Зодчего, двойник, профанирующий идею мудрости (как сакрального знания). В образе Шута заключены иронические интенции, разрушающие «эзотеризм» пьесы, интенции, связанные с идеей театрализации жизни (на это указывает пролог драмы, моделирующий ситуацию «театр в театре»), с идеей игры, причем игра в «Короле на площади» приобретает десакрализирующее значение.

В «Незнакомке» автоирония связывается с идеей невоплотимости мечты. Во втором «видении» пьесы Поэт не узнает в Незнакомке свою мечту («Вечную Женственность»), и ее уводит Господин в котелке - двойник Поэта. Мотив «неузнавания», переходящий в третьем «видении» в мотив «забвения» становится источником автоиронических интонаций.

Написанная в 1908 году «драматическая поэма» «Песня судьбы», которую сам А. Блок воспринимал как начало «синтеза», в диссертации рассматривается как преодоление «автокоммуникативности».

Развитие сюжета в «Песне судьбы» - это движение к слиянию с миром, движение от «тезы» через «антитезу» к «синтезу». Первая картина пьесы может быть определена как стадия «тезы», чему на уровне хронотопа соответствует мир «блаженных островов», которые Герман покидает в поисках «имени». Третья картина (события, изображаемые в ней, происходят на «всемирной промышленной выставке»), представляет собой стадию «антитезы», основным концептом которой



становится мотив балагана. В пятой «картине» возникают исторические проекции прошлого (эпоха Куликовской битвы) на современность (Герман переживает мгновения жизни русского воина накануне Куликовской битвы), что является началом «синтеза». На это же указывает и образ-символ мирового оркестра, одно из значений которого - преодоление автокоммуникации. Помимо преодоления автокоммуникации, «мировой оркестр» символизирует сущность мира, так как А. Блок считал музыку совершеннейшим из искусств. Приобщение героев к «мировому оркестру» означает начало познания сущности мира. Принцип открытой композиции, используемый А. Блоком (Герман уходит вслед за корабельником в завьюженную степь), свидетельствует о том, что стадия «синтеза» только началась, и каким будет этот «синтез» неизвестно. Однако для автора «Песни судьбы» важна сама идея пути от «тезиса» через «антитезу» к «синтезу», которому соответствует движение от «монолога» (первая и вторая «картины») через «диалог» (третья и пятая «картины»), представляющих собой трансформации автокоммуникации, к разрушению автокоммуникативной модели.

Итак, поэтика имени (сущности) в драматургии А. Блока - это поэтика «пути», понимаемого как преодоление автокоммуникации, чему соответствует смена интенциональных миров.

Во втором разделе («Поэтика имени в пьесах Ф. Сологуба и Вяч. Иванова») определяются основные аспекты поэтики мистериальности в трагедии Вяч. Иванова «Тантал» и драматических произведениях Ф. Сологуба («Победа смерти», «Дар мудрых пчел», «Ванька-ключник и паж Жеан», «Ночные пляски»).

Поэтику большинства драматических произведений Ф. Сологуба определяет эгоцентризм. Сологубовская «модель мира» содержит в себе представление о мире как борьбе и тождестве противоположностей: Айсы (случайности) и Ананке (необходимости). На уровне эстетики это борьба Альдонсы (безобразного) и Дульцинеи (красоты). Преодоление случайности так же, как и преображение безобразного мира в мир красоты и гармонии, Сологуб связывает с личностью художника-творца, с его творческой деятельностью.

В драматургии Сологуба реализуется концепция судьбы, согласно которой признается непререкаемость законов божественного предопределения. В пьесах Ф. Сологуба тема судьбы связана с темой смерти. В «Ижорском» Кюхельбекера и в трагедии Хомякова «Ермак» смерть также настигает героев, но в этих произведениях она приобретает значение божественной благодати, освобождения от грехов, приобщения к высшей справедливости и добру, иначе говоря, смерть наделяется гармонизирующей семантикой. У Сологуба такие интенции отсутствуют.

В трагедии «Победа смерти» смерть осмысливается Ф. Сологубом как увенчание подвига, совершаемого во имя Любви и Красоты. Любовь и Смерть, по мнению Сологуба, снимают все противоречия, в том числе, между добром и злом. Для мистериальной картины мира в драматургии романтизма такая интерпретация смерти не характерна.

Уже после постановки трагедии в Театре В. Ф. Комиссаржевской Сологубом был написан пролог «Змеиноокая в надменном чертоге». Если рассматривать пролог трагедии с функциональной точки зрения, то станет очевидным, что синтагматическая функция в нем преобладает над семантическим значением. Пролог, выражаясь словами Ю. М. Лотмана, является «добавочным кодом» к трагедии, приводящим к трансформации смысла трагедии. Трансформация смысла связана с созданием

автокоммуникативной модели. В конце пролога Дульциней зачаровывает всех действующих лиц (короля, королеву Ортруду, пажа Дагоберта, Поэта и его спутницу) и погружает их в сон, причем онирическое пространство представлено как магическое пространство Дульциней (на это, в частности, указывает амулет, который Дульциней надевает на короля). Сама же трагедия преподносится Сологубом как действие, разворачивающееся в пределах этого онирического магического пространства.

Идея познания «Я» как сущности определяет особенности поэтики драматической сказки «Ночные пляски». В «Ночных плясках» Сологуб обращается к формам ритуала, народной обрядности.

Композиция пьесы отражает ее основную идею: дихотомию профанного и сакрального миров. Профанный мир изображается автором как мир пошлости и абсурда. Идея абсурда эксплицирована в изображении королевского пира, заканчивающегося всеобщим весельем, во время которого гусляры и поэты «поют, что хотят», скоморохи «играют, кто во что горазд», бабы-веселухи «пляшут по всякому». Королевский пир становится в пьесе символом дисгармонии, отсутствия смысла.

Этому пошлomu и бессмысленному миру в драме Сологуба противопоставлены ночные пляски в царстве заклятого короля. Дневной мир, мир повседневной реальности - это всего лишь маска, за которой скрывается Лик. Познание этого Лица рассудочными методами невозможно. Коллективная пляска для Сологуба становится способом познания, то есть наделяется гносеологической функцией. «Ночные пляски» противопоставлены «дневным пляскам», как сакральный ритуал ритуалу профанированному. Царство злого короля описывается как мир красоты и гармонии, символом которого становятся цветок и бокал, вынесенные Поэтом из этого царства. Эти образы-символы выполняют функцию «анамнезиса», воспоминания о сакральном.

В основе сюжета трагедии Ф. Сологуба «Дар мудрых пчел» - античный миф о Лаодамии, трансформируемый в соответствии с философско-эстетическими взглядами писателя. В мистериальной картине мира, выводимой в этой пьесе, выделяются два начала: Любовь, олицетворением которой становится Афродита, и Смерть, которую олицетворяет Аид.

Представляя мир как борьбу и тождество двух противоположных начал (Любви и Смерти), Сологуб трансформирует архаический космогонический миф, согласно которому структурные элементы бытия выделяются из Земли, которая выделяется из Хаоса. У Сологуба функцией прародительницы наделяется Афродита. Афродита активно вмешивается в жизнь героев: возвращение Протесилая из царства мертвых представляется Сологубом как чары Афродиты, вдохновляющей Лисипа на создание прекрасной восковой статуи, которую Лаодамия принимает за Протесилая. Смерть Лаодамией изображается как жертвоприношение во имя Афродиты. Однако применительно то, что, согласно сологуловскому мифу, боги сами оказываются во власти царства Айсы-Ананке, выступающей как выражение единой мировой воли, заключенной во всех явлениях жизни.

Итак, поэтика мистериальности в драматургии Ф. Сологуба связана с комплексом мифологических представлений автора, основывающихся на идее борьбы и тождества противоположностей. На уровне поэтики данная идея проявляется в различного рода антиномиях: Айса - Ананке, Жизнь - Смерть, Альдонса - Дульциней, Лирика - Ирония. Герои в драматургии Ф. Сологуба - своего рода мисты, которые



приходят к познанию закона борьбы и тождества противоположностей. Но познание оказывается возможным только на мгновение (семантика сакрального мига), которое приобщает героев к Вечности. Смерть осмысливается как познание сущности (имени), которая для Ф. Сологуба есть некое «Я», понимаемое как онтологическая основа бытия. **Поэтика имени в драматургии Ф. Сологуба - это поэтика эгоцентризма.**

Трагедия Вяч. Иванова «Тантал» рассматривается как диалог с эгоцентризмом. Диалог этот детерминирован, в том числе, и представлениями Вяч. Иванова о дионисийской сущности трагедии (фактор жанрового сознания). Теоретик символизма интерпретировал трагедию как «искусство диады», сущность которого заключается в диалектическом единстве титанического и дионисийского начал.

Вяч. Иванов трансформирует античный миф о Тантале в соответствии со своими философско-эстетическими взглядами, которые имлицируются в трагедии в ряде мотивов.

Диалектика мига и вечности становится одним из основных концептов мистериальности в трагедии «Тантал» и отражает идею соответствия между миром явлений и миром сущностей.

Зеркальность в трагедии Вяч. Иванова приобретает значение изоморфности героя космическому универсуму, становясь концептом эгоцентризма. Все, что окружает Тантала, является лишь его отражением, и это приводит героя к осознанию своего одиночества. Мятеж Тантала, его богоборчество - это стремление преодолеть одиночество, стремление слиться с миром, иначе говоря, стремление преодолеть эгоцентризм. Однако это оказывается невозможным вследствие избыточности Тантала. Избыточность титана лишает его возможности коммуникации как с богами, так и с людьми. Это состояние (состояние избыточности) неприемлемо для Тантала, потому что оно даровано ему богами. Тантал же стремится утвердить свою свободу через самоотрицание: герой отрицает себя, созданного богами, и утверждает себя в ином качестве - в качестве дарящего.

Итак, в трагедии Вяч. Иванова «Тантал» мистериальные интенции возникают в результате диалога с эгоцентризмом. **Поэтика имени (сущности) в «Тантале» - это поэтика диалога с эгоцентризмом.**

**В ЗАКЛЮЧЕНИИ** обобщаются результаты исследования и намечаются перспективы дальнейшего изучения данной темы. Перспективы работы связаны с возможностью изучения других жанров символистской литературы с точки зрения поэтики мистериальности<sup>1</sup>. Интересным представляется и сравнительное изучение поэтики мистериальности в различных литературных течениях XX века.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

1. Семантика жанра мистерии в русском символистском романе// Романтизм и его исторические судьбы (часть II). Тверь, 1998. С. 96-99
2. Мистериальность символистского романа в контексте «идеологической» направленности русского символизма// Вторые Майминские чтения. Псков, 1998. С. 35-37.

---

<sup>1</sup> Такая постановка проблемы обнаруживается, в частности, в монографии Н. В. Барковской «Поэтика символистского романа», одна из глав которой посвящена мистериальности романов А. Белого.

3. Мистериальность русского символизма// Ученые записки Татарского государственного гуманитарного института. Вып. 5. Казань, 1998. С. 75-84
4. «Модель мира» в мистерии «Победа смерти» в контексте эстетических воззрений Ф. Сологуба// Художественный текст и культура. Владимир, 1999. С. 167-169.
5. Жанрово-стилистические особенности символистских мистерий// Мир романтизма: Материалы международной научной конференции «Мир романтизма» (VIII Гуляевских чтений). - Тверь, 1999. - С. 215 - 219.
6. Мистериальность в драматургии Ф. Сологуба// Ученые записки Татарского государственного гуманитарного института. - Вып. 7. - Казань, 1999. - С. 44 - 57.



149.1 1.10.01

- 1.10.01

2450 270303

Л-20

Подписано в печать 22.05.2000. Формат 60/84/16.  
Усл. печ. л. 1,25. Договор № 14. Тираж 100.

Лаборатория оперативной печати ТГГИ.  
420036, г. Казань, ул. Побежимова 47а, тел. 544373